

## Rocken, dåren och karnevalen

Inom rocken överskrids inte bara musikaliska genregränser utan också gränser för det diskursivt möjliga beteendet och tänkandet. Den här artikeln handlar om rockens karnevaliskhet. I det sammanhanget diskuterar jag också en gestalt som överskrider vardagens begränsningar – dåren.

För att börja med den sistnämnda kan man grovt sett skilja mellan två moderna dårgestalter: den *vansinniga* uppfattas som mentalt störd, eftersom han eller hon uppfattar verkligheten på ett udda sätt jämfört med normaliteten och har andra tolkningsramar än de gängse. Man kan säga att den vansinniga saknar normalitetens gränser. Den andre gränsöverskridaren är *idioten*, som ibland klassificeras som utvecklingsstörd, och på grund av brist på spärrar också kan överträda gränser för det möjliga handlandet. Dessa båda dårfigurer liknar i vissa avseenden geniet, som har en förmåga att se sammanhang och lösa problem genom att töja på gränserna för det vardagliga tänkandet. Här kommer jag dock att koncentrera uppmärksamheten till idioten och den vansinniga.

Dåren har en lång tradition i den populära kulturen. Till exempel har clown- och narrfigurerna haft stor betydelse för att med skrattets hjälp pröva och töja gränserna. Teaterns och cirkusens clown och narr har sina rötter i medeltiden. Det har också dåren. Den sovjetiske litteraturforskaren Michail Bachtin (1895-1975) visade i sitt verk om Rabelais och den medeltida folkliga skrattkulturen (svensk översättning 1986) att ett stort antal fester under medeltiden hölls till dårens ära – till exempel ”dårarnas fest” och ”åsnefesten”. Det var tacksamt att använda dåren för att parodiera och skratta åt makten. Det folkliga skrattet kom särskilt till uttryck i karnevaler, i marknadens tumult, i torgens skådespel och den folkliga kommunikationen på gator och torg. Dåren passade in i denna karnevaliska folkligt, tumultartade skrattkultur, eftersom han löste upp värdesystemen. När han sattes på piedestal degraderades makten och dess attribut. Dårens brist på hänsynstagande till vardagens begränsningar kunde i de karnevaliska festerna omvandlas till kollektivets dåraktiga och gränslösa handlande.<sup>1</sup>

Tumulten, de upplösta normerna och de utlevande festerna medför att flera forskare – bland andra Paul Kohl och Ian Inglis – under senare år menar att den medeltida karnevalen har sin moderna

---

<sup>1</sup> Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*. Francois Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen. Stockholm 1986, om dårarnas fest, se s 14-15, 82-83, 202-03.

motsvarighet i rocken och rockkulturen.<sup>2</sup> I den här artikeln kommer jag att diskutera denna analytiska tråd. Jag gör det genom att diskutera hur dårfiguren uttrycks i rockkulturen och genom att analysera rockens karnevaliskhet under perioden 1955-69.

## Karnevaliskhet

Begreppet karnevaliskhet är härlett ur Bachtins analys av den medeltida folkliga skrattekulturen. Enligt Bachtin försvann det bullrande folkliga skrattet under tidigmodern tid. Detta skratt hade riktats mot allt och alla. Det ersattes av ett mer objektinriktat skratt.<sup>3</sup> Men, delar av den folkliga karnevalskulturen levde kvar och det är dessa delar som jag här kallar karnevaliskhet.<sup>4</sup>

I min bok om Rockens uppror ser jag karnevaliskheten som en strategi för att samtidigt ha roligt och göra motstånd mot den hegemoniska makten. Detta motstånd behövde inte vara riktat, men det kunde visa maktens ”ansikte” och på så sätt i skrattets form formulera det problematiska i maktens hegemoniska anspråk. Det grundläggande i detta perspektiv är att makten utsattes för en karnevalisk degradering. Dårfiguren var ett redskap för att vända hierarkierna. Man kunde också parodiera den hegemoniska ordningen, förlöjliga den eller skymfa den.

En förutsättning för karnevaliskheten är att man ser livet som en fest. Detta poängteras även av Bachtin, som hävdar att karnevalen var ”*livet självt ... ett liv som utformats enligt lekens princip.*” Betoningen av festen innebär att karnevaliskheten inte behöver följa vardagens strukturerande logik, utan snarare karaktäriseras av det folkliga myllret. ”*Så länge karnevalen pågår finns inte för någon något annat liv än karnevalens. Under karnevalen kan man bara leva enligt dess lagar, dvs. efter dess frihets-lagar.*”<sup>5</sup>

Nedbrutet i ett antal punkter kan man säga att karnevaliskheten präglas av

1. att hegemonins sociala ordning och regler inte längre gäller, eftersom den upp-och-nedvända världen tillfälligt vänder den hegemoniska ordningens normvärld på ända vid den tumultartade festen. Under festen tar folket och dess föreställningsvärld över makten över rummet och

---

<sup>2</sup> Ian Inglis, ”’The Beatles Are Coming!’ Conjecture and Conviction in the Myth of Kennedy, America, and the Beatles”, i *Popular Music & Society* 2000:2, Paul R Kohl, ”Looking Through a Glass Onion. Rock and Roll as a Modern Manifestation of Carnival”, i *Journal of Popular Culture* 1993:1, densamme, ”A Splendid Time Is Guaranteed for All. The Beatles as Agents of Carnival”, i *Popular Music & Society* 1996, Brad E Lucas, ”Bakhtinian Carnival, Corporate Capital, and the Last Decade of the Dead”, i Robert G Weiner ed, *Perspectives on the Grateful Dead*, Critical Writings. Westport, Connecticut 1999, se även Alan West & Colin Martindale, ”Creative Trends in the Content of Beatles Lyrics”, i *Popular Music & Society* 1996:4.

<sup>3</sup> M Bachtin 1986, s 22. Senare typer av skratt, är enligt Bachtin, riktade mot någon person eller företeelse, som alltså är objekt för skrattet.

<sup>4</sup> I översättningen av Bachtins verk används begreppet ”karnevalsk”.

<sup>5</sup> Björn Horgby, *Rockens uppror. Amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955-69*. Stockholm 2007 och M Bachtin 1986, s 16-21, citaten s 17.

föreställningsvärlden. Översatt till 1960-talets rockkultur innebar detta att publiken kunde ta över huvudrollen vid rockkonserterna, eftersom den skrek så mycket att musikerna hade svårt att höra vad de spelar.<sup>6</sup>

2. att den kollektiva utlevelses logik tar över. Individerna blir delar av en kollektiv kropp, som agerar som ett kollektiv styrt av sina känslor. Den kollektiva massan kan därför – på dårens vis – leva ut sina känslor utan spärrar. Det innebär att individer i kollektivet kan göra sådant som annars skulle vara omöjligt. Till exempel kan den kollektiva logiken innebära att individer begår våld. Därför var det inte ovanligt att rockkonserter urartade till smärre upplopp, då publiken levde ut sina känslor. Det finns alltså ett nära samband mellan den kollektiva utlevelsen och kollektiva våldsaktioner.<sup>7</sup> Modsupploppen vid mitten av 1960-talet gav ungdomarna på så sätt möjlighet att både ha roligt och få utlopp för sin kollektiva frustration.<sup>8</sup>
3. att den kollektiva, folkliga kulturen betonar den kollektiva kroppens värderingar. Det innebär att utlevelsens tankevärld – kroppsligheten, underlivshumorn och det folkliga skrattet – står i centrum. Inom rockkulturen spelade den utlevande, utmanande sexualiteten samma roll som den tidigare groteska realismen hade spelat.
4. att karnevalens tumultartade fest skapar en kommunikation som gör deltagarna likvärdiga och ingående i samma kollektiva kropp.<sup>9</sup>

Dessa fyra punkter utgör utgångspunkter i min analys av rockkulturen. Punkt 1 betonar den tumultartade festen och den upp-och-nedvända-världen. Punkterna 2-4 fokuserar den kollektiva kroppen och dess konsekvenser som utlevelse, utmanande sexualitet och likvärdig kommunikation.

En förutsättning för att individer ska ingå i en kollektiv kropp och därmed bli fri att leva ut sina känslor och moraliska begränsningar – till exempel i form av en öppen sexualitet – är att hegemonin på grund av den tumultartade festen tvingas retirera och så länge karnevalen pågår inte kan kontrollera det vardagliga handlandet. Hippiefesterna under den andra hälften av 1960-talet präglades bland annat av en öppen och omfattande drogkonsumtion, som vid andra tillfällen skulle ha stävjats av polisen.<sup>10</sup>

Ovanstående visar att det finns tydliga beröringspunkter mellan 1950- och 1960-talens rockkultur och begreppet karnevaliskhet. Därför ska jag gå vidare och undersöka hur dårgestalten och karnevaliskheten kom till uttryck i de texter, som framfördes av några ledande artister från USA och

---

<sup>6</sup> P Kohl 1993 och 1996.

<sup>7</sup> M Bachtin 1986, s 203-10 diskuterar det karnevaliska våldet.

<sup>8</sup> B Horgby 2007, kap 7-

<sup>9</sup> P Kohl 1993 och 1996. Jfr M Bachtin 1986.

Storbritannien under 1950- och 1960-talen. Textstudien börjar med Elvis Presley under den andra hälften av 1950-talet, fortsätter med Beatles under perioden 1962-65 och avslutar med att diskutera den psykedeliska musiken – hippiekulturen – under den andra hälften av 1960-talet.

## Det sena 1950-talets rockkultur – exemplet Elvis Presley

För Elvis Presley var dåren och dåraktigheten sammanvävd med hur den kvinnliga kärleksmakten – makten över kärleksrelationen – drabbade mannen.<sup>11</sup> Förälskelsen resulterade i sig i dåraktighet. I *All Shook Up* undrade han vad som var fel med honom. ”*I’m itching like a man on a fuzzy tree/ My friends say I’m actin’ queer as a bug/ I’m in love*”.<sup>12</sup> Enligt Presley och hans samtid hade kvinnan makten över kärleksrelationen och denna makt använde de för att snärja männen i sitt garn. Den i kärleksrelationen underlägsne mannen kunde bli konstig och överskrida gränserna för det normala beteendet om han var insnärjd i en sådan kärleksrelation. ”*Treat me like a fool/ Treat me mean and cruel/ But love me*” sjöng Presley i *Love me*.<sup>13</sup> *Teddy Bear* uttryckte den dåraktighet som innebar att mannen viljelöst följde kvinnans vilja.

”*Baby let me be,  
your lovin’ Teddy Bear  
Put a chain around my neck,  
And lead me anywhere*”<sup>14</sup>

Den kvinnliga kärleksmakten gjorde alltså mannen viljelös, men också gränslös. En annan dåre var den man som när han förlorat kärleken blev ett offer för den kvinnliga kärleksmakten och som till exempel kunde bli svartsjuk.<sup>15</sup>

Ett annat sätt att gestalta dårfiguren som var möjligt för Elvis Presley var utlevelsen i den vilda, galna, extatiska festen. I en del rockigare låtar, som handlade om dans eller indirekt om samlag, sjöng han om denna extas.<sup>16</sup> Little Richards *Tutti Frutti*, som också sjöngs av Elvis Presley, handlade om en kvinna som kunde göra en man extatisk.<sup>17</sup> Festens extatiska utlevelse och förälskelsens dåraktighet skapade förutsättningar för ett gränsöverskridande beteende. I båda fallen uppfattades dåraktigheten som något positivt. Den som däremot fångades i kärlekens garn och blev galen av sorg eller svartsjuka gestaltade dåraktighetens negativa sidor, som angränsade mot den moderna

---

<sup>10</sup> B Horgby 2007.

<sup>11</sup> I B Horgby 2007 visar jag att den kvinnliga kärleksmakten spelade en central roll i de texter Elvis Presley sjöng.

<sup>12</sup> Elvis Presley, *All Shook Up*, se även *I Got Stung*.

<sup>13</sup> Elvis Presley, *Love Me*.

<sup>14</sup> Elvis Presley, *Teddy Bear*.

<sup>15</sup> Elvis Presley, *A Fool Such as*

<sup>16</sup> Elvis Presley, *Ready Teddy, Rip It Up, Good Rockin Tonight*.

tolkningen av dåren som en vansinnig person, som behövde bli frisk (i bemärkelsen normal).

Anknytningen till karnevaliskheten märktes framför allt i dårgestalten, men i några texter kom också andra karnevaliska drag fram. Elvis Presley hänvisade i några texter i skämtets form till det ”låga”. Så var särskilt i *Jailhouse Rock* (1957), som på ett typiskt karnevaliskt sätt vände-upp-och-ned på föreställningarna om Fängelset; eftersom fängelsechefen uppmanade de anställda och fängslade att rocka och ha kul. Till en person sa fängelsechefen: ”*Hey, buddy, don’t you be a square/ If you can’t find a partner use a wooden chair.*” På så sätt vände texten på ett karnevaliskt sätt upp-och-ned på fängelsets och fängelsechefens auktoritet. På samma sätt hanterade texten den disciplinpräglade fängelsemiljön. Den orgiastiska festen var så kul att fången ”Bugsy” inte ville fly. ”*Nix nix, I wanna stick around a while and get my kicks*”.<sup>18</sup> På så sätt förlöste rocken, precis som det medeltida skrattet, den instängda, inrutade, disciplinerade vardagen.<sup>19</sup>

## Exemplet Beatles 1962-65

Tidiga Beatles var mindre dåraktiga än det sena 1950-talets Elvis Presley. Visserligen sjöng även Beatles om den dåraktighet som var en följd av den kvinnliga kärleksmakten. I *Chains* av Jerry Goffin och Carole King var mannen fastlåst i kedjor.<sup>20</sup> Några svartsjuketexter hörde också till repertoaren, liksom extatiska rockare.<sup>21</sup> Men, generellt sett var känsloutspelet mer tyglat. Därför hade man inte heller så stort behov av dårfiguren.

Den karnevaliska relativiseringen av hegemoniska värden sjöng man om i Chuck Berrys *Roll Over Beethoven*. Föräldragenerationens högkulturella referenser var inte längre aktuella för den nya ungdomsgenerationen, som gillade den extatiska rockmusik.<sup>22</sup> En möjlig tolkning av *Ticket To Ride* är att den handlade om dårskap. Ett par rader löd: ”*The girl that’s driving me mad/ is going away / She’s got a ticket to ride*”.<sup>23</sup> En tolkning är att texten handlar om en tjej som testade gränserna genom att leva ett självdestruktivt liv. I så fall uppfattades dåren som något negativt. Nej, det var först när Beatles från och med 1966 blev en psykedelisk, hippiegrupp, som dårfiguren och karnevaliskheten blev betydelsefull.

---

<sup>17</sup> Elvis Presley, *Tutti Frutti*

<sup>18</sup> Elvis Presley, *Jailhouse Rock*. Jfr *Hound Dog*.

<sup>19</sup> Jfr Elvis Presley, *Mean Woman Blues*, som delvis också skulle kunna tolka utifrån upp-och-ned-perspektivet.

<sup>20</sup> Beatles, *Chains*.

<sup>21</sup> Beatles, *Twist and Shout*, *Rock and Roll Music*. Svartsjuketexter är *You Can’t Do That*, *No Reply*, *Baby’s in Black*, *I Don’t Want to Spoil the Party* och *Run For Your Life*.

<sup>22</sup> Beatles, *Roll Over Beethoven*.

<sup>23</sup> Beatles, *Ticket to Ride*.

## Hippies motkultur 1966-69

Med *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) återinförde Beatles, enligt musikforskaren Paul Kohl, de karnevaliska elementen i motkulturen. Han tolkar skivomslaget i den riktningen. Det porträtterade Beatles i fantasiuniformer bredvid vaxfigurer föreställande dem själva och ett omfattande collage med ansikten. Kohl hävdar att detta pekade mot en otyglad fest, där auktoriteter relativiserades. Populärkulturens hjältar stod bredvid det politiska livets auktoriteter. Rolling Stones efterhärming på *Their Satanic Majesties Request* (1967) kan tolkas på samma sätt. Stones vände till och med på föreställningarna om Gud och Djävulen. Ett annat karnevaliskt uttryck var, enligt Kohl, det sätt som *Sergeant Pepper* började på: med publikljud, som markerade att publiken var en viktig aktör, därefter introducerades bandet och dess ledare Billy Shears och så började karnevalen. ”*A splendid time is guaranteed for all.*” Kohl finner även omvända hierarkier i ett par av sångerna. I *She's Leaving Home* åtljuddes inte längre föräldrarna, och i *When I'm Sixty-Four* problematiserades åldern.<sup>24</sup> Det karnevaliska momentet ingick även i den psykedeliska filmen *Magical Mystery Tour* (1967) som var en kaotisk resa – både i det yttre och i det inre.<sup>25</sup>

Med hippies framträdde också en ny dårgestalt. Den gestaltades bland annat av Beatles i *The Fool On The Hill*.

*“Day after day alone on the hill  
The man with the foolish grin is keeping perfectly still  
But nobody want to know him  
They can see that he's just a fool  
And he never gives an answer  
But the fool on the hill  
Sees the sun going down  
And the eyes in his head  
See the world spinning around  
Well on his way his head in a cloud  
The man of a thousand voicing talking perfectly loud”*<sup>26</sup>

Det var en man som normaliteten definierades som idiot, men som samtidigt såg och förstod vad som hände i världen och berättade om det utan att någon förstod vad han menade. Orsaken till dårgestaltens förändringar under den andra hälften av 1960-talet var innehållet i hippies

<sup>24</sup> P Kohl 1996, se även I Inglis 2001, s 88. Jfr I MacDonald 1994, s 192-93, 196-97 och analyser av *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* och *Being For the Benefit of Mr Kite!*.

<sup>25</sup> Beatles film *Magical Mystery Tour*, se även albumet med samma namn och I MacDonald 1994, s 209-11.

psykedeliska motkultur. Denna tog avstånd från de tvångströjor som präglade den västerländska civilisationen. Många av hippiegruppernas texter var dessutom uttalat anti-civilisatoriska och betonade i stället, precis som Beatles i *The Fool On The Hill*, återvändandet till naturen, till det enkla livet.<sup>27</sup> Som en följd av detta utvecklades ur hippies föreställningsvärld vad som under 1970-talet skulle kallas ”gröna vågen”.<sup>28</sup> Den gröna vågen och det enkla livet fungerade som en alternativ utopi i förhållande till välfärdsstatens utopi, som handlade om att alla människor skulle ha social och ekonomisk trygghet. Lycka uppfattades därmed som materiell lycka. Detta ansåg hippies vara futtigt. Förutsättningen för den materiella lyckan var att man arbetade hårt och att samhället var så effektivt och rationellt organiserat som möjligt. Denna typ av effektivitet och rationalitet vände sig hippies också emot. Man ville i likhet med Charlie Chaplins film *Moderna tider* inte leva som kugghjul i en välorganiserad samhällsmaskin.<sup>29</sup>

I stället för kollektivismen satte hippies individualismen – möjligheten att utveckla den egna individen i frihet. Välfärdsutopin fungerade som negation för hippies alternativa utopi. För att åskådliggöra detta har jag utformat två idealtypiska utopier:

#### **Välfärdsutopin**

Materiell välfärd

Yttre behovstillfredsställelse

Rationell

Långsiktig

Familjecentrerad

#### **Hippies utopier**

Andlig välfärd

Ett sökande i det inre efter Själen

Emotionell

Omedelbar

Organisk gemenskap<sup>30</sup>

Alternativet till den materiella välfärden var sökandet efter andliga värden. Hippies sökte efter Själen, prioriterade leken, festen och den omedelbara behovstillfredsställelsen. Tillfredsställelsen fick man genom det drogframkallade sökandet efter den egna Själen och i den kollektiva gemenskapen med dem som befann sig på samma resa in i det inre.

Den inre resan förekom i många texter, som gestaltade ”the Trip”, det vill säga den psykedeliska resan till de inre världarna. En vanlig föreställning var att LSD-”trippen” öppnade sinnena och gav kunskap om de inre världarna. I texterna anspelade man ofta inte direkt till trippen utan till att man flög

<sup>26</sup> Beatles, *The Fool On The Hill*

<sup>27</sup> Andra Beatlestext som vurmade för det enkla livet var *Fixing A Hole* och *Blackbird*.

<sup>28</sup> B Horgby 2007, kap 3, se även filmen *Easy Rider* (1969), där Peter Fonda och Dennis Hopper besöker ett hippie-kollektiv.

<sup>29</sup> Charlie Chaplins film *Moderna tider*.

<sup>30</sup> Jag utvecklar detta närmare i B Horgby 2007, kap 3.

med ”*trans-love airways*”, rymdraket, ”*crystal ship*” eller som fågel.<sup>31</sup> Sökandet efter Själén innebar även att man sökte efter religiösa svar på vad som fanns i den inre världen. Dessa svar fick man inte i den kristna eller judiska tron, vars kyrkor var lika komprometterade som den världsliga makten och representerade en förlegad moral, som stängde in sexualiteten och begränsade den individuella friheten. I de österländska religionerna var det möjligt att finna svaren och tolka de psykedeliska upplevelserna i religiösa termer – som uttryck för en kunskap vunnin ur ett sökande i det inre. Med hjälp av de religiöst påverkade tolkningsrastren kunde man bana vägen in i den inre världen och nå ”högre kunskap”.<sup>32</sup> Det var ingen tillfällighet att grupper som Beatles, Doors och Jefferson Airplane sjöng om detta.<sup>33</sup>

Som synes var hippies föreställningsvärld förankrad i ett karnevaliskt tänkande, som betonade festen och överskridande av alla gränser. Den folkliga tumulten och den kollektiva kroppen har sina beröringspunkter med musikalisk polyfoni, då flera röster hörs samtidigt och tillsammans bildar en kollektiv musikalisk kropp. Ett exempel på en sådan musikalisk polyfoni är Beatleslåten *A Day In The Life* från *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band*. När John Lennon och Paul McCartney gav anvisningar till orkestern hur den skulle spela i låtens båda crescendon så menade de att musikerna fick spela hur som helst – bara det lät som ett crescendo.<sup>34</sup> På så sätt kunde hela orkesterns individuella röster tillsammans bli en kollektiv kropp. Ett annat exempel på utnyttjande av karnevaliska polyfoni är den experimentella *Revolution 9* från *The Beatles* (Vita dubbeln). Liknande polyfoni använde Jefferson Airplane på *A Small Packages Of Value Will Come To You, Shortly* från LSD-skivan *After Bathing At Baxter's*.<sup>35</sup> En del av de psykedeliska ljudexperimenten som var vanliga under den senare delen av 1960-talet kan också inrangeras i samma strävan efter ett polyfont uttryck.<sup>36</sup>

Gestaltningen av LSD-trippen var ett annat sätt att utvidga gränserna. Beatleslåtarerna *Strawberry Fields Forever*, *Lucy In The Sky With Diamonds* och *Tomorrow Never Knows* karaktäriserades av ett svävande, mystiskt ljudlandskap. Detsamma gällde Grateful Deads hymn *What's Become of the Baby*

---

<sup>31</sup> Grateful Dead, *Can't Come Down*, *Cardboard Cowboy*, *That's It For The Other One*, Jefferson Airplane, *Come Up The Years*, *DCBA-25*, *The Ballad Of You & Me & Pooneil*, *Young Girl*, *Sunday Blues*, *Watch Her Ride*, *Two Heads*, *Won't You Try/Saturday Afternoon*, *Star Track*, *Fat Angel*, *The Other Side Of This Life*, *Wooden Ships*. Om sökandet efter det naturliga och ursprungliga, se Jefferson Airplane, *The Farm*. Om den negativa omvärlden, se Jefferson Airplane, *Crown Of Creation*, *3/5 Of A Mile In Ten Seconds*, *Wooden Ships* och *We Can Be Together*. Se även Doors, *Crystal Ship*, *End Of The Night*, *Moonlight Drive*, *Spanish Caravan*.

<sup>32</sup> B Horgby 2007, framför allt kap 3.

<sup>33</sup> Beatles, *The Inner Light* m fl Harrisonexter, Doors, *Break on through*, Jefferson Airplane, *The Other world*.

<sup>34</sup> I MacDonald

<sup>35</sup> Beatles, *A Day In The Life*, *Revolution 9*, Jefferson Airplane, *A Small Packages Of Value Will Come To You*, *Shortly*.

<sup>36</sup> Möjligen kan Mothers of Inventions *Hey Punk* föras hit. På Frank Zappas tidigare skivor återfinns flera ljudexperiment, men de är nog mer präglade av den moderna konstmusiken än av en strävan att skapa en LSD-präglad karnevalisk polyfoni. Hit hör snarare Grateful Deads ljudexperiment på *Anthem of the Sun* och sådant som Doors *Horse Latitud*.

på den tredje skivan *Aoxomoxoa*. De gränsöverskridande kollektiva improvisationerna som inte minst karaktäriserade Grateful Deads långa låtar som Dark Star syftade också till att överskrida rocklåtens konventioner.<sup>37</sup>

Strävan efter att överskrida gränser liksom behovet av att vända upp-och-ned på hierarkier medförde att dåren spelade en viktig roll i hippies motkultur. Författaren Ken Kesey och hans kollektiv Merry Pranksters utgjorde förebilder för hippies. Kesey finansierade kollektivet med de inkomster han fick från romanen *Gökboet* (1962), som utspelade sig på ett mentalsjukhus. Dårarna representerade i Kesey framställning det friska och naturliga, som förstördes av den kvävande civilisationen.<sup>38</sup> Dårarna fortsatte att ett viktigt ledmotiv för hippies. När Grace Slick kallade Jefferson Airplanes musik i Woodstock-filmen för ”*morning maniac music*” var detta ett av flera uttryck för glorifieringen av dåren.<sup>39</sup> Det var heller ingen tillfällighet att Grace Slick i *Lather* från *Crown of Creation* (1968) sjöng om en man som omgivningen, men inte Slick och motkulturen, ansåg behövde bli vuxen. ”*Lather was thirty years old today/ They took away all of his toys.*” Hans kamrater arbetade antingen på bank eller var soldater. Själv ville han bara ligga naken i sanden. Detta romantiska lekideal var typiskt för hippiestilen och dess motkulturella civilisationskritik. Civilisationen förstörde barnen och tvingade in dem i mentala tvångströjor, som gav män eller människor olika makt. Detta passade inte in i hippies syn på naturen och friheten.<sup>40</sup>

Synen på resan in i Själén – som var sättet att frigöra sig från kulturens mentala bojor – bidrog till att man glorifierade de individer som samhället uppfattade som dårar eller vansinniga, som inte behövde använda droger för att vidga sina sinnen. I Kesey efterföljd framställdes de som gränsöverskridare, som hade gjort den inre resan och löst upp och överskridit inre föreställningar. De hade därmed nått en ”högre kunskap”. Det var säkerligen ingen tillfällighet att den holländska avantgardegrupp, som Beatles bolag *Apple* samarbetade med hette *The Fool*.<sup>41</sup>

En av de tidiga dårarna var *Happy Jack* (1966) som besjöngs av Who. Han var lycklig trots att människor försökte skada honom.<sup>42</sup> Även den blinde och döve *Tommy*, som Who ägnade en hel rockopera åt, var helt opåverkad av civilisationens sätt att försöka krossa honom. I sitt sätt att förhålla sig till världen framstår han därför också som en dårfigur.<sup>43</sup> Ett annat exempel på synsättet är Grateful

---

<sup>37</sup> Beatles, *Lucy In The Sky With Diamonds, Tomorrow Never Knows, Strawberry Fields Forever*, Grateful Dead, *Anthem of the Sun, Aoxomoxoa, Dark Star* (från *Live Dead*).

<sup>38</sup> Ken Kesey, *Gökboet*. flera upplagor, se även Milos Formans film. USA 1979.

<sup>39</sup> Chris Hegedus, Eric Laufer & DA Pennebaker, *Woodstock Diaries*. Dokumentärfilm om Woodstockfestivalen. USA 1994.

<sup>40</sup> Jefferson Airplane, *Lather, Greasy Heart*. Om barndomen, jfr S Reynolds & J Press 1995, s 170-71.

<sup>41</sup> Ian MacDonald, *En revolution i huvudet*.

<sup>42</sup> Who, *Happy Jack*.

<sup>43</sup> Who, *Tommy*

Deads *Ship Of Fools*.<sup>44</sup>

Under 1950-talet sjöng man om kärleksmakten som kunde göra en man till dåre och försätta honom i dårtillstånd. Hippies använde droger för att försätta sig i samma gränslösa tillstånd, där allt var ”strange” (konstigt, främmande). Doors LP-skiva *Strange Days* innehöll till och med två låtar som handlade om ordet ”strange”. I *Strange Days* var de första raderna ”*Strange days have found us/ Strange days have tracked us down*”. I *People Are Strange* hävdade Jim Morrison att “*People are strange when you’re a stranger*”. En möjlig tolkning av detta är att “strange” är en följd av ett LSD-rus. För detta talar raden ”*When you’re strange/ Faces come out of the rain*”.<sup>45</sup> Samma tolkning av ordet ”strange” återkommer även när Rolling Stones sjöng om “*something strange*” i *Something Happened To Me Yesterday* (1966) där en vers löd:

“*Something very strange I hear you say*

*You’re talking in a most peculiar way*

*But something really threw me*

*Something oh so groovy*

*Something happened to me yesterday*”<sup>46</sup>

De amerikanska hippiegrupperna som Jefferson Airplane, Country Joe & the Fish och Grateful Dead sjöng ofta om liknande drogrus.<sup>47</sup>

Medvetet eller omedvetet utgjorde även dären en förebild för hur hippies betedde sig i den karnevaliska festen. Den psykedeliska droganvändningen löste upp det rationella jagets gränser. Genom att använda droger kunde vem som helst bli en dåre. Hippiegrupperna framträdde ofta i multimedialföreställningar, där ljud och bild kombinerades i en strävan efter att återskapa ett LSD-rus. På så sätt strävade man efter att försätta publiken i däreus upplösta verklighet. I en intervju från 1966 hävdade Grateful Dead att världen skulle bli bättre om alla använde droger.<sup>48</sup> Då skulle ju alla bli dårar.

Redan i den tidiga rocken spelade den extatiska dansen en central roll i tidens karnevaliskhet. Denna dans präglades av maximal utlevelse. Den drogpåverkade hippiefestens dans karaktäriserades av en kombination av utlevelse och maximal inlevelse. Enligt Jerry Garcia i Grateful Dead spelade gruppen för en dansande publik, som tog LSD och dansade hjärtat ur sig. Denna lyckliga dåraktiga hippiefest

---

<sup>44</sup> Grateful Dead, *Ship Of Fools*.

<sup>45</sup> Doors, *Strange Days*, *People Are Strange*, se även *Love, Old man*.

<sup>46</sup> Rolling Stones *Something Happened To Me Yesterday*

<sup>47</sup> Jefferson Airplane, *The Ballad Of You & Me & Pooneil* och de flesta andra låtar på *After Bathing At Baxter's* (1967). Country Joe & the Fish, *Flying High*, *Death Sound Blues*, *Happiness Is A Porpoise Mouth*, *Mojo Navigator*, Grateful Dead, *Can't Come Down*, *Cardboard Cowboy*. En variant är *That's It For The Other One*, som både handlar om LSD-fabrikanten Owsley Stanley och om beatniken Neal Cassady, enligt *The Annotated Grateful Dead Lyrics: A Website*.

fungerade fram till och med Woodstockfestivalen. Dock fanns det tendenser redan dessförinnan att den ständiga festen höll på att spåra ut. LSD-bruket medförde att många blev galna permanent och inte bara i den karnevaliska festen.<sup>49</sup>

Grateful Dead var speciella eftersom deras närmaste anhängare ”Deadheads” följde gruppen på turnéerna och deltog i alla konserter. Detta medförde att det uppstod en särskilt nära relation mellan gruppen och publiken. Denna gemenskap tolkas av musikforskaren Brad E Lucas i karnevaliska termer.<sup>50</sup>

Humor är inte det som i första hand karaktäriserade motkulturen. Därför var inte skrattets karnevaliska vändning av maktordningen så vanlig, men det förekom texter av denna typ. Country Joe & the Fish drog ned president Lyndon B Johnson från piedestalen i *Superbird*. Deras låt *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag* gycklade med Vietnamkriget och i satiren *The Harlem Song* ruckade man på hierarkierna genom att sjunga om misären i Harlem, som ett pittoreskt utflyktsmål för den vita medelklassen.<sup>51</sup> När Beatles psykedeliserades förlorade man samtidigt sin tidigare karnevalsaktiga humor. Hädanefter skulle särskilt Lennon framträda som sanningssägare, utan att klä samhällskritiken i annat än möjligen sardonisk satir, som i *I'm The Walrus*.<sup>52</sup> Lennon fick alltmer massmedial kritik för sin naiva fredspropaganda. Till exempel väckte det visst löje när han och Yoko Ono dåraktigt låg till sängs en vecka på Amsterdam Hilton som en fredsgest eller klädde sig i påsar. I *The Ballad Of John And Yoko* berättade han om vad de hade gjort och tillbakavisade kritiken.<sup>53</sup>

## Rocken, karnevalen och dåren

I hippies motkultur var både dårfiguren och de karnevaliska referenserna betydelsefulla för att definiera den egna föreställningsvärlden. Det man framför allt strävade efter var gränslösheten och prövandet av nya vägar.

De karnevaliska element som var viktigast var festen. Den präglade rockkulturen – både för Elvis Presley och för hippies motkultur. Tumult uppstod framför allt när publiken tog över huvudrollen – särskilt vid mitten av 1960-talet, då rockkonserter kunde övergå till karnevaliskt våld. Modsupploppen vid samma tid gav också ungdomar möjligt att både ha roligt och få utlopp för sina känslor. Det sena 1960-talets hippiefester präglades framför allt av den hegemoniska maktens reträtt och av den drogpåverkade kollektiva inlevelseinriktade utlevelsen. Däremot var den karnevaliska vändningen av

---

<sup>48</sup> Mike Conefrey, *Rockopop*. Dokumentärfilm, USA 1994, visad i SVT.

<sup>49</sup> Mike Conefrey, *Rockopop* 1994.

<sup>50</sup> B E Lucas 1999, jfr M McCray Pattacini 2000 och R Wilgoren 1999.

<sup>51</sup> Country Joe & the Fish, *The Harlem Song*, se även albumet *Together*.

<sup>52</sup> Beatles, *I'm The Walrus*.

maktordningen inte lika vanlig. I skrattets form förekom den redan i *Jailhouse Rock* och *Roll Over Beethoven*. Hippies prisade visserligen leken, men använde sällan skrattet som redskap. Ett undantag från detta var Country Joe & the Fish.

Den tidiga rocken var i hög grad kroppslig. Elvis Presley framträdde som en hårt arbetande man vid rockkonserterna och han gestaltade också en maskulin kroppslighet vid sina framträdanden. Denna form av kroppslighet avtog i betydelse under den andra hälften av 1960-talet, då musiken betonade inlevelse framför utlevelse.<sup>54</sup> I den svarta rhythm & bluesen var en maskulint kodad underlivshumor väl förankrad. Den vita rocken mildrade detta drag. Den förhållandevis jämställda hippiekulturen överträdde tidens genusordning, vilket försvagade detta ytterligare. Senare svarta genrer och den vita hårdrocken har betonat både kroppsligheten och samma maskulint kodade utlevande sexualitet.

Slutligen har rockkulturen i festen och rockkonserterna fortsatt att utveckla den kommunikation, som gör deltagarna till delar av en kollektiv kropp. Denna interna samhörighet präglade i stor utsträckning hippies motkultur, där medlemskapet inte var geografiskt avgränsande. Även senare musikaliska stilar har på motsvarande sätt formats som identitetsstilar.

---

<sup>53</sup> Beatles, *The Ballad Of John And Yoko*, I MacDonald 1994, s 284-85.

<sup>54</sup> B Horgby 2007